

Exposta pele profunda: para pensar em uma nova política para os corpos por meio da *Teoria Cu*

Júnior Ratts*

Resumo: Este trabalho tem como propósito repensar a região anal como local político de reivindicações por mudanças na estrutura social e de subversões dos discursos culturais acerca dos corpos e das subjetividades. Para tanto, toma como base o filme pornô gay *Skin Deep* (2008) do diretor Kristen Bajorn para refletir, com base em sua narrativa, acerca de questões referentes à relação entre corpo, afetos e identidade e assim revelar como a região anal pode ser vislumbrada como um espaço tático de empoderamento e de autoafirmação.

Palavras-chaves: Cultura, Corpo, Cu, Mídia, Pornografia

Resume: This current work has as its aim to rethink about the anal region as a political place of demands for changes in the social structure and of subversion of cultural discourses about the bodies and subjectivities. In order to do so, it takes as basis the porno gay film *Skin Deep* (2006) from the director Kristen Bajorn to reflect, based in his narrative, about questions referring to the relation between body, affects and identity and, in this way, reveal how the anal region can be seen as a tactic space of empowering and self-affirmation.

Keywords: Culture, Body, Ass, Media, Pornography.

Resumen: Este trabajo tiene como propósito replantar la región anal como un sitio político de reivindicaciones por cambios en la estructura social y de subversiones de los discursos culturales sobre los cuerpos y las subjetividades. Para ello, analiza la película porno gay *Skin Deep* (2008) del director Kristen Bajorn para reflectir, con base em su narrativa, sobre las cuestiones referentes a la relación entre cuerpo, afectos e identidades y, así, revelar como la región anal puede ser vislumbrada como un espacio táctico de empoderamiento y de autoafirmación.

Palabras-clave: Cultura, Cuerpo, Culo, Medios, Pornografía.

Exposição 1: O pornô pode ser político?

Consciente de que os filmes pornôs, desde seus primórdios, funcionam como mecanismos corporais pedagógicos¹, a este trabalho interessa investigar se, para além da

* Júnior Ratts é Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e Mestre em Comunicação, ambos pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

¹ Ler segundo capítulo intitulado *Luz, Câmera, Ação: o olho mágico*, do livro *O olhar pornô*, de Nuno Cesar Abreu. Ao relatar as experiências produzidas, no início do século de XX, pelo *stag film* (filmes pornôs caseiros exibidos ilegalmente para homens em ambientes fechados, fora dos circuitos comerciais e considerados os legítimos ancestrais dos filmes de sexo explícito de hoje), o autor comenta que

pedagogia do corpo, as produções audiovisuais pornográficas desempenham também uma função política² no que se refere a locar os corpos (subjéctiva e fisicamente) em seus lugares de direito, sejam estes aqueles espaços rápidos e inusitados aos quais os corpos reclamam, por direito, pertencer, ainda que por o tempo de uma penetração (física para uns, imagética para outros). Com isso, pretende-se “calcular” os ganhos que os corpos têm obtido ao aderir a uma performatividade que se contrapõe a um discurso arbitrariamente naturalizante acerca dos gêneros e das sexualidades. Discurso este que, apoiado na cultura, produz uma moral geralmente concretizada em imagens pedagógicas (principalmente aquelas produzidas pela mídia e, no caso deste estudo, aquelas geradas pelos filmes pornô) que organizam, de forma minuciosa, os usos considerados adequados aos corpos.

Essa moral a que me refiro também habita aquilo que é considerado imoral. Ou seja, ela também está presente na formação dos discursos e imagens do pornô. E no que se refere aos gêneros e às sexualidades, as imagens do pornô, da mesma maneira como as imagens midiáticas em geral, “estão saturadas de ideologias e de valores [...] que reproduzem valores e modos de vida capitalistas e masculinistas dominantes” (KELLNER, 2001, p. 316). Dentro dessa lógica, os excessos viris do masculino sobre os excessos passivos do feminino nos discursos pornô resultam em capitais simbólicos úteis a uma produção de sentido pautada em uma visão tradicionalmente patriarcal. Nesse sentido, o ânus e a vagina (nos filmes pornô heterossexuais) e o ânus (nos filmes gays masculinos) funcionam como espaços simbólicos no qual são, geralmente, recriadas as relações de poder comuns à vida prática. No caso exclusivo dos filmes gays, o ânus ou o cu ou o rabo é transformado em um território de batalhas sócio-culturais que estão “diretamente ligadas ao medo da passividade (no seu sentido mais amplo), mas também à incompreensão do sexo entre homens (no sentido mais restrito: o sexo anal)” (RATTS, 2011, p. 116).

Em outras palavras, qualquer atitude anal para além da evacuação é considerada como princípio determinante de acusações, agressões, insinuações e consolidações dos “ismos” como um pressuposto natural das práticas anais como antinaturais, em

“compartilhando os mistérios da informação sexual através de rituais coletivos de iniciação masculina (...) recebia-se um curso de iniciação sexual não-creditado” (ABREU, 1996, p. 49).

² De acordo com o crítico francês Jacques Rancière, “a política consiste antes de mais em mudar os lugares e o cálculo dos corpos” (RANCIÈRE, 2010, p. 143).

particular e, no caso deste estudo, àquelas desenvolvidas por homossexuais masculinos. Resumidamente, o sexo anal, dentro da concepção de política proposta por Rancière, “descalcula” os corpos ao subtrair deles, via imaginário cultural, a essência viril de cada homem criado pela ação divina. Isso pode ser comprovando através da fala de um dos entrevistados da pesquisa Hite³: “É um ato inatural entre duas pessoas do mesmo sexo. (...) É um abuso dos órgãos, cujo objetivo foi divinamente estabelecido” (HITE, 1986, p. 936). A Bíblia reitera este pressuposto quando afirma em Levítico que “Não te deitarás com um homem como se fosse mulher. É uma abominação” (Capítulo 18, versículo 22). Partindo desta última afirmação que tem perpassado os séculos⁴ e moldado culturas e mentes e tendo em vista que, conforme Schiller (1995), o indivíduo, em sua educação estética, eleva a necessidade física à necessidade moral, compreende-se melhor o porquê de, a partir de uma perspectiva moral de tradição católica-judaica, as práticas anais e, mais ainda, a prática anal realizada por um único sujeito em uma relação homossexual seja um capital simbólico preponderante para a organização/distribuição de legitimidades/papéis sociais e de poder para os diferentes indivíduos envolvidos no ato sexual, seja no cotidiano ou na ficção.

Este artigo busca, pois, levantar uma hipótese⁵ que se propõe a pensar no ânus longe de uma visão conversadora para enxergá-lo como uma região de prazeres e descobertas e, por isso, como um dispositivo de reinvidicação de um reposicionamento/desposicionamento/recalculamento/subversão/adição, ainda que situacional, dos corpos, desejos e afetos. Enfim, o cu como lugar político capaz de despertar os diferentes sujeitos [por meio da exposição midiática de sua ação em deixar-

³ A primeira pesquisa realizada por uma mulher sobre mulheres - é o resultado de uma série de inquéritos com garantia de anonimato das entrevistadas que envolve uma nova teorização do orgasmo feminino; Publicado pela primeira vez nos EUA em 1976, o impacto foi tal que o Relatório Hite é considerado um dos 100 livros fundamentais do século XX. A obra foi editada em Portugal em 1978 e, recentemente, chegou à China, onde os manuais de Educação Sexual contêm transcrições e reproduções parciais sem autorização da autora.

⁴ Em um de seus textos, Jorge Leite Jr. descreve o sexo anal como o deleite maldito por excelência. É transgressor porque os praticantes de seus prazeres têm sido deslegitimados historicamente: da religião à psicanálise, da bruxaria à medicina (Jorge Leite apud Díaz-Benítez, 2009, p. 581); em outro texto, o autor nos lembra de que dentro da Capela Sistina, no Vaticano, um detalhe do Julgamento final, pintado por Michelangelo, mostra um demônio enfiando o punho no ânus de um homem que parece gemer ao mesmo tempo em que tenta bloquear este ato (2009, p. 528).

⁵ De acordo com Baudrillard, “a sexualidade é no melhor apenas uma hipótese” (2004, p. 26), por isso gosto sempre de me recordar dessa fala do autor para pensar sobre o pornô de forma mais leve e, ao mesmo tempo, complexa sem, contudo, apresentar verdades. Ao contrário, tentar responder algumas perguntas ao passo que crio outras tantas para serem respondidas depois.

se penetrar (e não somente ser penetrado)] para a percepção de novas formas de masculinidades ao trazer para o centro da narrativa ficcional as masculinidades antes marginalizadas (e/ou pouco consideradas masculinas) justamente pelos excessos anais aos quais se dispõem a praticar. Finalmente: o cu como dispositivo (insisto neste termo) construtor de uma nova pedagogia responsável por descobertas e redescobertas das potencialidades físicas e subjetivas do corpo masculino.

Para tanto o artigo analisará criticamente os discursos e imagens do filme *Skin Deep* (2008, Espanha), dirigido por Kristen Bjorn (FIGURA 1) e disponibilizado no site *Soloboystv*⁶ e cuja narrativa reconstrói a imagem latina de homem ao desconstruí-la através da passividade anal. À análise fílmica somar-se-á, com base em uma perspectiva *queer*⁷, algumas teorias sociológicas, comunicacionais e semióticas sobre a relação entre identidade, corpo e mídia na contemporaneidade, além da utilização da etnografia em ambiente virtual⁸ e da entrevista realizada com o gerenciador do site *Soloboystv* e alguns espectadores que assistiram ao filme para finalmente chegar ao que poderei denominar como *Teoria Cu*⁹, uma (talvez) ramificação dos pensamentos *queer* que, tentarei confirmar por meio deste trabalho, é responsável por reposicionar/redimensionar/recalcular/revalidar o lugar físico e simbólico do ânus (polo gravitacional em torno do qual orbitam os corpos ditos civilizados) dentro do discurso

⁶ Acesse o seguinte link para assistir o filme: <http://www.soloboystv/solo/suruba-gostosa-com-machos-latinos/>

⁷ Com isso, busco “desmarginalizar” e, conseqüentemente, humanizar as produções pornôas ao aproximá-las da nossa realidade. Afinal, de acordo com Miskolci, “a proposta *queer* é pensar a sexualidade e outras diferenças, como culturais e políticas, como parte da vida cotidiana, e não afetando as pessoas apenas como assunto de saúde pública” (MISKOLCI, 2012, p. 19).

⁸ Analisar não somente as imagens dos filmes, mas também os discursos dos atores envolvidos na cena e, ainda, as falas dos internautas, dos telespectadores e do gerenciador do *site* em relação ao filme busca revelar como a procura por sentido no *olhar a imagem* é preponderante na busca do sujeito por dominar a sua realidade por meio dos recursos que dispõe, dentre eles, as imagens midiáticas, ainda que isso decorra numa maneira arbitrária de perceber a realidade social e cultural. Esta metodologia de análise já foi por mim utilizada na análise de cinco vídeos caseiros postados por um anônimo. A pesquisa resultou no artigo *O corpo devorador de câmeras: reflexões sobre a importância dos vídeos pornôas caseiros para a cultura da individualidade*, publicado em *Sociologias plurais - Revista Discente do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPR. Campus Reitoria, Curitiba, v. 1, n. 1, fev. 2013* (<http://www.sociologiasplurais.ufpr.br/>).

⁹ No *Queering Paradigms IV*, realizado em julho de 2012 na cidade do Rio de Janeiro, a professora Larissa Pelúcio se referiu ao termo *teoria cu* como uma forma de tradução local para a Teoria Queer, adaptando-o os estudos dessa corrente à tradição dos saberes latinos sobre os corpos, os gêneros e as sexualidades. Dessa forma, Pelúcio chamou a atenção para a necessidade de uma antropofagia no campo *queer*, explorando a analogia *cu* para gerar novas formas de saber em contrapartida a um possível renegar da comunidade acadêmica norte-americana em relação aos pensador/as e os/as autores/as *queer* latino-americanos/as.

sexual ao reduzir-lhe a carga de região escondida e marginal para lhe conferir poder e voz em uma sociedade que pretende, a todo custo (mas de forma civilizada), calá-lo.

FIGURA 1 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO FILME SKIN DEEP (2008)



Fonte: dickygus.blogspot.com

Por isso seja talvez o cu a região mais *queer* do corpo. Quer dizer, dentro de uma concepção do corpo como elemento do imaginário cultural (Le Breton, 2003), o ânus seria a região intocada, do qual imaginativamente apenas coisas abjetas e excedentes são ejetadas, nunca nada excedente, nunca nada que lhe confira prazer pode nele ser injetado. Assim, o cu serve para livrar o corpo dos males, para dar um equilíbrio que não é só orgânico, mas, acima de tudo, moral. Um equilíbrio moral imaginado, mas sem o qual não é possível viver em sociedade e sem o qual é inconcebível produzir as narrativas (até aquelas que envolvem a lei) próprias de cada cultura em relação às práticas anais. Daí que o ânus, proibido de emergir socialmente na vida prática, nos discursos da ficção pornográfica é explorado ao máximo, ainda que, na maioria das

vezes, sob um olhar heteronormativo e ginecologista¹⁰. Ou seja, envolvido por um discurso normatizador (ainda que em uma produção pornográfica gay), o cu é enquadrado por um olhar machista e homofóbico que o revela, geralmente, com o propósito maior de revelar o pênis em sua potência viril. Porém, às vezes, essa ordem é subvertida e o pênis se torna um coadjuvante em relação a um cu que finalmente se exalta através não do(s) pênis que recebe, mas da(s) penetração(ões) que deseja e pede para receber.

Exposição 2: O pornô pode ser uma ferramenta de “despedagogia”?

E é nesta perspectiva que se desenvolve o filme em questão a fim de produzir determinadas verdades sobre o corpo masculino a partir da performance de seus atores, a qual nos conduz a um repensar das potencialidades corporais e subjetivas do universo masculino. E este repensar se dá justamente, veremos adiante, por meio de um *cu mor* a desconstruir as verdades acerca do homem latino, sem, contudo, perder-se por completo de sua latinidade em meio a uma mistura de corpos de diferentes nacionalidades¹¹ que, no furor da agregação/do *religere*, deixam de lado o roteiro pré-estabelecido e falam seus próprios roteiros em suas próprias línguas enquanto lambem cus, penetram cus e, principalmente, enquanto têm seus cus penetrados.

As imagens das penetrações em excesso investidas em um dos personagens da trama são, portanto, o objeto sobre o qual esta pesquisa se apoia a fim de chegar à hipótese de que os filmes pornôs podem contribuir para uma despedagogia do corpo, ou

¹⁰ Em entrevista ao canal Odisséia (no “Bendito mundo: a vida privada do pornô”, exibido pelo canal Odisséia, em 27 de janeiro de 2011), a diretora de filmes pornôs heterossexuais voltados ao público feminino, Erica Laster, afirmou sobre suas produções: “Os filmes que eu faço filmam-se como qualquer outro tipo de filme. A única diferença é que tem um momento de erotismo, um momento de sexo que decide mostrar sem esconder nada, em que se vê tudo até os planos mais explícitos, mas não chego ao ponto de captar os planos ginecológicos”. O que ocorre nos filmes gay é exatamente o contrário, ou seja, uma ginecologização do corpo de um dos atores envolvidos na narrativa sexual. Essa ginecologização está associada à “alucinação do detalhe”, elemento condizente com a lógica da pornografia segundo Baudrillard (1992, p. 39) e que nas produções direcionadas ao público gay torna-se ainda mais preponderante. Como é possível perceber na fala do diretor Carlos, registrada por Maria Elvira Díaz-Benítez em seu livro *Nas redes do sexo*: “O consumidor gosta de ver a gota de suor caindo pelo peito, gosta de enxergar a pele do ator” (2010, p. 105).

¹¹ O elenco reúne atores de diferentes nacionalidades: Armando Del Toro (Espanha), Bruno Jones (Argentina), Jordi Casal (Espanha) e Alex Ribeiro (Brasil). Durante a trama, eles falam inglês, mas, em determinadas partes do filme, cada um fala em sua língua natural, principalmente o ator brasileiro.

melhor, para uma nova pedagogia que denote uma mudança de percepção sobre o corpo, o sexo e, conseqüentemente, sobre a pornografia, transformando-a, por meio de suas narrativas audiovisuais, em ferramentas táticas de uma política de relocação dos corpos e afetos em seus lugares de direito ou em seus espaços de trânsito (se for esse o direito cobrado).

A hipótese a que me refiro se baseia em três pontos concernentes à relação entre sujeito e mídia, a qual é imprescindível à construção de uma identidade pós-moderna moldada com base em uma moral muito mais produzida/guiada/estimulada/propagada pela mídia do que por instâncias de ordem primária, como a Igreja, o Estado ou a família. A primeira delas diz respeito à condição da mídia como participante ativa no processo de construção social da realidade (BERGER & LUCKMANH, 1985), à segunda refere-se a uma mudança da definição clássica da identidade de *socioespacial* para *sociocomunicacional*, a qual deduz a necessidade de reformulação das políticas identitárias (ou culturais) no que diz respeito “ao desenvolvimento de estratégias a respeito dos cenários informacionais e comunicacionais onde também se configuram e renovam as identidades” (CANCLINI, 1997, p. 35 e 36); e em terceiro à tese do teórico dos Estudos Culturais Douglas Kellner, segundo o qual “a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente na sociedade, mas também oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade” (KELLNER, 2002, pg. 12). É a partir dessa teoria de Kellner que os espaços do pornô podem ser confirmados, segundo aponta a pesquisa de Maria Elvira Díaz-Benitez (2010), como locais/cenários culturais de reiteração e subversão da moral sexual e de gênero vigente que seguem determinados *scripts sexuais* (BOZON, 2004).

Nesse variar entre subversão e tradição, este trabalho procura entender, a partir de uma perspectiva do corpo do pornô como um corpo *queer*, a forma como o sujeito do pornô, ao ser transformado em um Outro sexual pedagogizante (cuja função primordial é estranhar o corpo) é capaz de, por meio de uma relação telenóica¹², confirmar a tese de

¹² O conceito de *telenóia* foi desenvolvido por Roy Ascott e abordado por Arlindo Machado em *O sujeito na tela*. Ascott define o termo como sendo “uma ‘consciência planetária’ resultante da síntese de todos os sujeitos presentes no ciberespaço, ou, dito de outra forma, resultante do fato de os sujeitos estarem agora multiplicados pelos nós da rede e nele dissolvidos enquanto presenças virtuais” (MACHADO, 2007, p. 230). Ao contrário da cultura *paranóica*, centrada na exacerbação do “eu”, na cultura telenóica o sujeito não está separado do mundo e preocupado apenas em afirmar a sua presença; ele se torna agora “um sistema complexo e largamente distribuído” (ASCOTT citado por MACHADO, 2007, p. 231).

Derrida de que é exatamente o Outro (e suas imagens (complemento) que nos impede de nos tornar sujeitos autômatos por completo (DERRIDA, 2004, p. 75). Ou seja, é o Outro e seu corpo, o Outro e as imagens de seu corpo, os responsáveis, até certo ponto, por uma construção do *self*¹³, ou seja, por nos construir e nos permitir agir por nós mesmos; por nos forçar a deixar/a fugir de nossa condição de máquina e, a partir dessa fuga, explorarmos de forma lúdica (ou não) as matizes de nossa sexualidade, dentre outras formas de experiências subjetivas. Enfim, é esse *Outro-Um Tanto Pouco de Nós* que nos permite estranhar e experimentar o corpo e fazer graça das novas condições corporais produzidas por essas experiências, por vezes, irreverentes mesmo, mas que denotam um sentido político por trazerem em si uma carga de reivindicação dos usos não solenes, mas “insolentes” do corpo.

Enquanto escrevo este artigo e falo dessa irreverência que o Outro nos produz por meio das imagens do seu cu, veem-me à mente duas falas, distantes em seus contextos históricos, mas próximas em suas intenções de fazer pensar o corpo e, em particular, o cu. A primeira delas é a resposta do ator contratado da produtora Kristen Bjorn, Arpad Banfalvi, à pergunta “Has making porno videos changed your life at all? And if so, it what way, both positive and/or negative?”. Comicamente, o ator responde: “Yes, in a big way, both positive and negative. On the positive side was the time spent in the States. On the negative side, my favorite chair isn't so comfortable anymore!”¹⁴. A segunda refere-se à tese de Guy Hocquenghem de que “o uso do buraco do cu é a pedra de toque do conflito entre ‘pessoal’ e ‘público’ (político)” (1980, p. 42).

Esta comicidade¹⁵ dos discursos sobre o ânus ligado a um aspecto político de relocação do próprio ânus para daí despertar a discursão acerca dos corpos e subjetividades na contemporaneidade está presente em vários setores da arte, em especial nas Artes Visuais. Neste campo específico, vê-se a luta a que se refere Hocquenghem exposta por meio de um ânus que ora se insinua, ora se mostra explicitamente como que para confirmar que, de fato e “fatalmente”, existe. São exemplos desse esforço de construir um discurso que questione o público e o privado

¹³ Afinal, o *self* individual é construído e ativamente *negociado* pelo indivíduo em suas interações com o outro (SEMPRIMI, 1999, p. 101 e 102). E isso inclui as imagens do outro.

¹⁴ Entrevista completa disponível no endereço eletrônico: <http://kristenbjorn.com/web/model/theater/permanentdownloads-id-86.html>

¹⁵ “O cômico parece estar ligado ao tempo, à sociedade, à antropologia cultural” (ECO, 1984, p. 343).

por meio do cu, para citar alguns exemplos, as insinuativas pinturas a óleo da artista brasileira Marta Penter, as fotografias voyerísticas do brasileiro Alair Gomes, os bordados pornográficos da egípcia Ghada Amer, os nus explícitos dos fotógrafos estadunidenses Robert Mapplethorpe e Justin Monroe, a ilustração anatômica-pornográfica do brasileiro Albano Dias e os desenhos extremamente sensuais e eróticos de Tom of Filand, dentre outras tantas obras (FIGURA 2).

FIGURA 02 – ALGUNS TRABALHOS DOS ARTISTAS CITADOS
OBEDECENDO A ORDEM EM QUE SÃO APRESENTADOS NO TEXTO.



Partindo destes exemplos, poderíamos pensar numa *Arte Cu* ou em uma *Ass Art* como ramificação de uma *Queer Art*? Esta é uma pergunta que não será respondida agora, mas cuja resposta ficará para um próximo artigo. Seja como for, o que une essas obras é justamente a revelação da existência de um cu que seduz e que, por meio de sua sedução, instiga o olhar e conseqüentemente o restante do corpo a problematizar as verdades produzidas em sociedade sobre os vários sujeitos e seus corpos. Dessa forma, o público e o privado voltam a ser questionados a partir de uma comicidade anal que,

mostrarei em breve, tem muito menos de cômico e muito mais de político. As imagens artísticas nos revelam como “o buraco do cu permanece a única zona vergonhosa do corpo do burguês” (HOCQUENGHEM, 1980, p. 42) e, com isso, nos remetem a um questionamento que ultrapassa as problematizações acerca do corpo e chegam enfim às problemáticas acerca das subjetividades. Como revela um trecho da apresentação feita por Bruno Gmünder sobre a obra de Monroe: “The question is, how do we act in private or in public? Who are we, really?”¹⁶. A *Art Cu*, se posso realmente batizá-la assim, traz esse questionamento em sua essência, pois nos faz pensar quem somos e quantos podemos ser ao nos despertar para quem e quantos podem fazer uso do nosso cu e do cu do Outro.

Esta então multiplicação de afetos, de experimentos e de comichões corporais resultantes dessas experiências visuais na trama do filme *Skin Deep*, dá-se justamente na soma dos corpos impactados por um cu central que, por meio de sua desenvoltura (de seu uso tático e cômico), impacta e multiplica as potencialidades corporais dos vários sujeitos que o orbitam no enredo erótico-sexual e constrói, com isso, uma situação cômica, a qual, distante das caricaturas próprias do gênero pornô, mostra-se útil menos ao riso e mais à revelação de um grande mal que assola a virilidade latina: o prazer anal. Mais afinal que história é essa? Do que trata a trama? Quem são os envolvidos? E de que forma a *Teoria Cu* se aplica como ferramenta de contraposição política a uma heteronormatividade que, ao ser contrariada/contornada, permite aos sujeitos um caminhar equilibrado rumo ao Outro e sua consequente transformação?

Exposição 3: Expondo o filme

Finalmente o filme, ou mais especificamente a cena 4 da Parte 1 de *Skin Deep*. O enredo, como na maioria dos filmes pornôs, é simples, as falas são poucas, razoavelmente interpretadas e servem apenas como pretexto para que o ato sexual seja iniciado. A narrativa que, como é de praxe na maioria das produções desse gênero, gira em torno do circuito “erección-penetración-eyaculación” (SAEZ, 2003), conta-nos a relação de vingança entre dois grupos de homens latinos: os capangas revoltos (interpretados por Bruno Jones e Jordi Casal) e o chefe local e seu guarda-costas (vividos respectivamente por Armando Del Toro e Alex Ribeiro). A história, conforme

¹⁶ Trecho da apresentação registrada no livro *Beautiful Vision* organizado por Bruno Gmünder (2009).

revela a sinopse descrita no site da produtora Kristen Bjorn¹⁷, relata a ida de dois capangas ao casarão de seu chefe para tomar satisfações em relação ao pagamento atrasado. Um dos capangas leva consigo um taco de baseball como arma, ao mesmo tempo, de defesa e persuasão. No encontro com o mafioso devedor, interpretado por Del Toro, os personagens são acometidos por *quatro surpresas*, as quais serão de grande valia para a inteligibilidade do que até aqui tenho apontado como *Teoria Cu*. Antes, porém, de analisar cada uma das surpresas a partir de uma perspectiva sociológica, comunicacional e semiótica, é necessário descrevê-las uma a uma.

A primeira das surpresas dá-se pelo fato dos capangas serem recebidos pelo próprio mafioso na porta de sua mansão, o qual não apresenta, no momento do encontro, nenhum tipo de temor diante do taco de *baseball* sempre exposto, sempre a postos para ser usado a qualquer momento contra ele. Ao contrário do que se espera (uma ação de violência física, por exemplo), o seguinte diálogo se desenrola entre Del Toro e um dos empregados interpretado por Bruno Jones¹⁸:

Chefão: What the fuck do you want?

Capanga: You owe me money. I can't keep protecting you if you don't pay.

Chefão: I'm not to pay you.

Capanga: Oh, no? There will be consequences...

A segunda surpresa surge com a entrada em cena do ator pornô brasileiro Alex Ribeiro, que sai da mansão e, ao parar na entrada da residência, toma o taco de baseball das mãos de um dos capangas e, com o objeto “roubado”, fica a fazer gestos obscenos (que remetem à masturbação) antes que o chefe conclua a conversar com o veredito (terceira surpresa): “Boys, if you want to play around there are more interesting games”. Logo em seguida, baixa as calças e revela o seu corpo nu (contabilizando a quarta e última surpresa). O que segue após essa curta proposta de negociação é uma longa cena de sexo na qual, penetrando-se com o taco de *baseball*, Del Toro consegue pagar sua dívida sendo penetrado e penetrando os sujeitos que antes queriam lhe humilhar com um objeto evidentemente (obscenamente) fálico.

¹⁷ Para saber mais sobre a produtora, acesse <http://kristenbjorn.com/web/model/theater/permanentdownloads-id-86.html>

¹⁸ Dos dois atores que interpretam os capangas reclamantes, apenas este exerce o poder de fala, ficando o outro sempre calado ou tendo sua fala resumida a sussurros e gemidos sexuais.

Aqui, vale a pena, antes de chegarmos às análises em torno do empoderamento do cu, tomarmos nota dos pequenos detalhes na narrativa que conduzem os personagens a uma revisão de suas determinações de vingança e de sua conseqüente aproximação com o outro, a saber: a recepção por parte do dono da casa, o aparecimento surpreendente do quarto ator, a proposta de negociação e o corpo proposto como negociável. Todos estes elementos, como poderei mostrar, se consolidam para gerar uma situação na qual os corpos deixam de existir como figuras rígidas de uma estrutura patriarcal cartesiana para então mergulharem em uma performance erótica-sexual somente possível a partir da exibição contínua e explícita do orifício anal, o qual se mostra (e é mostrado) não tanto a partir de uma ótica machista, mas de uma visão que, mesmo ainda explícita, distancia-se um pouco de um olhar ginecológico (característica dos excessos nas produções pornô) para se aproximar de uma perspectiva mais *trans* e (por que não dizer?) mais *queer*. E por que *queer*? É o que a análise dos elementos já mencionados nos responderá para então chegarmos à compreensão da importância dos enunciados produzidos pelos excessos anais na revisão de tradicionais conceitos acerca das potencialidades do corpo.

Exposição 4: O corpo estranho pode transformar o corpo normatizado?

O que quero dizer (ou melhor, hipotetizar) com tudo isso é que os corpos, de forma geral na vida cotidiana, são levados a uma transformação (ou ao menos, a um repensar de sua condição geral) que é iniciada a partir do encontro com um corpo estranho¹⁹, seja de forma geograficamente presencial ou midiática²⁰. E este corpo, no caso do filme, é representado pelo corpo do mafioso, do outro superior, do outro que amedronta e nunca se deixa conformar por ameaças, sejam elas feitas por quem for. Mas é justamente esse corpo intocável que os recebe em um gesto de hospitalidade, a qual dá início, deixemos claro, a uma transformação dos corpos insurgentes por meio de um

¹⁹ Com a expressão “corpo estranho” refiro-me a todos os corpos cuja visibilidade e materialidade “parecem significativas por evidenciarem, mais do que os outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades” e, por isso mesmo, serem capazes de “sugerirem concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2008, p. 23).

²⁰ “(...) imagens de outros modos de vida constituem um recurso que os indivíduos têm para julgar suas próprias condições de vida” (THOMPSON, 1998, p. 157).

processo de “cimentação” social, de *relegare*, o qual é efetivado pelos quatro elementos já mencionados que compõem a cena filmica e que estão imbricados em um processo de comunicação²¹, o qual possibilita a ida ao encontro do Outro.

A hospitalidade, conforme deixei claro, é a primeira etapa deste processo de transformação ativado pela comunicação. Afinal, é na hospitalidade, segundo a tese de Maffesoli, que “o errante e a desordem que traz do exterior são temperados, ou mesmo domesticados, colaborando para a harmonia, o ‘tônus social’, de uma determinada formação. Essa atitude determina toda uma relação com o corpo” (MAFFESOLI, 2005, p. 30). Assim, aquilo que começa como ameaça é reduzido a um diálogo de negociação, o qual é interrompido por um segundo corpo estranho, um corpo maior do que todos e desnudo da cintura para cima, um corpo sem cabelos e todo cheio de tatuagens. Em outras palavras, um outro corpo estranho que demarca com sua presença uma nova fronteira no qual os corpos irão se deparar e atravessar para, em suas diferenças, se entenderem e se conciliarem. É importante ressaltar que esse corpo é de um brasileiro (todos os outros corpos têm sua origem na cultura hispânica), é o único que não possui cabelos e também é o único inicialmente desnudo²² (o sujeito está sem camisa). Enfim, são vários os fatores que fazem desse sujeito um Outro - um corpo realmente estranho²³. Curiosamente, ele é o corpo estranho que protege o corpo estranho (o corpo do mafioso)

²¹ De acordo com Maffesoli, a comunicação une, junta e proporciona uma verdadeira volta ao arcaísmo arquetípico, inerente à partilha totêmica. Seguindo esta abordagem, vê-se que a comunicação representa o principal elo social, ou dito com as palavras do autor: “a ideia de individualismo não faz muito sentido, pois cada um está ligado ao outro pela mediação da comunicação. O importante é o *primus relationis*, ou seja, o princípio de relação que me une ao outro” (MAFFESOLI, 2003: 13).

²² Em *A linguagem das roupas*, Lurie argumenta que “muito antes de eu me aproximar o suficiente para falar com você na rua, em uma reunião ou em uma festa, você comunica seu sexo, idade e classe social através do que está vestindo” (LURIE, 1997, p. 19). A maneira de vestir, na opinião da autora, é um idioma com um vocabulário e uma gramática como qualquer outro, por isso mesmo, “quando nos conhecermos e conversarmos já teremos falado um com o outro em uma língua mais antiga e universal” (Idem, ibidem). Obviamente a roupa possui outras funções, mas nenhuma delas, depois da proteção da nudez, é tão importante quanto o fato de comunicar. “O que nós realmente vemos e ao que reagimos, não são os corpos, mas as roupas dos que nos cercam”, diz J.C. Flügel (1966, p. 11). Os conceitos apresentados, quando somados ao fato do ator estar sem roupa, revelam o quanto a ausência de uma parte da roupa nos diz a que veio o personagem em questão: quais suas origens socioculturais, sua possibilidades de ações objetivas e até mesmo suas motivações subjetivas.

²³ Se estamos aqui a falar de uma “pedagogia da reaprendizagem das dinâmicas do corpo por meio do pornô”, creio cabível a tese de Morin de que “o inesperado surpreende-nos. É que nos instalamos de maneira segura em nossas teorias e ideias e estas não têm estrutura para acolher o novo. Entretanto, o novo brota sem parar. Não podemos jamais prever como se apresentará, mas deve-se esperar sua chegada, ou seja, esperar o inesperado (...) E, é quando o inesperado se manifesta, é preciso ser capaz de rever nossas teorias e ideias, em vez de deixar o fato novo entrar à força na teoria incapaz de recebê-lo” (MORIN, 2006, p. 30).

e é ele o primeiro a desapoderar o poder fálico trazido pelos dois outros sujeitos e representado pelo taco de *baseball*.

Daí que este outro, ao “roubar” o objeto de ordem, subverte logo de início o poder cultural atribuído ao taco de *baseball*, instrumento já presente no imaginário cultural como objeto de agressão e também de constatação da virilidade masculina diante das outras masculinidades. Nesse sentido, o poder dos objetos não pode ser ignorado. Principalmente quando o objeto funciona como ferramenta estratégica de auto-afirmação que confirma para o *Si Mesmo* e para o grupo o gênero e a sexualidade do sujeito que o possui²⁴. A partir dessa lógica, quando o ator retira o *baseball* das mãos do outro e passa a fazer gestos obscenos com ele, o personagem não somente reduz a tradicional virilidade do objeto em questão, ele também propõe metaforicamente uma nova forma de vivenciar em grupo outras possíveis masculinidades, que podem emergir sem o uso da força física, e sim a partir das nuances da sedução, a qual representa, segundo Baudrillard, “o domínio do universo simbólico, ao passo que o poder representa apenas o domínio do universo real” (BAUDRILLARD, 1992, p. 13). Em outras palavras, ao fazer gestos de duplo sentido com o taco de *baseball*, o ator repropõe uma nova ordem para os usos daquilo que antes era considerado apenas ameaçador a partir de uma relação de poder determinado pelo universo masculino. Algo que não é novo para o cenário erótico que, há muito, apropria-se de ferramentas de poder (chicotes, mordanças, algemas, etc) e descontrói os seus usos para a produção, descoberta e redescoberta de novos prazeres sensoriais.

A esta subversão do uso do taco de *baseball* segue a subversão ao desempenho dos papéis de representação de poder²⁵, a qual se dá a partir da fala do mafioso que, ao invés de sobrepor-se aos considerados inferiores, permite inserir seu corpo em um jogo²⁶

²⁴ Sobre este aspecto do objeto, podemos fazer alusão à fala de Roland Barthes quando diz que “todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito a ele se apegando apaixonadamente” (BARTHES, 2003, p. 265).

²⁵ Segundo Guacira Lopes Louro, as representações “podem ser diversas, podem se transformar ou divergir, mas estão sempre estreitamente ligadas ao poder. Na verdade elas são construídas no interior de relações de poder e seus significados expressam sempre essas relações” (LOURO, 1997, p. 81). Essas representações podem ser também, a partir do enunciado de Louro, entendidas como signos construídos para nos oferecer aquela comodidade sugerida por Richard Sennett como “necessária ao enfretamento das sensações perturbadoras e potencialmente ameaçadoras de uma comunidade multicultural” (SENNETT, 1997, p. 295).

²⁶ Este jogo de corpos na narrativa sexual cristaliza em imagem a fala de Georg Simmel quando este diz que “não somente joga na sociedade aquele que a mantém externamente, mas com ele “joga-se” de fato a “sociedade” (SIMMEL, 2006, p. 72).

no qual “there are more interesting games”. Aqui também é estabelecida uma relação erótica muito comum à cena pornô: o encontro do corpo superior com o inferior, o que já tratei em outro trabalho acerca das relações homoeróticas inter-raciais em filmes pornôs gays brasileiros²⁷ (RATTS, 2012). O que muda, porém, nesse caso, é que o corpo considerado superior se coloca como peça de negociação. Quer dizer, recua para negociar; de alguma forma, transforma-se para conduzir os demais corpos envolvidos na cena a reavaliar suas posturas dentro de uma hierarquia do masculino que é transformada/subvertida pelo corpo que, de superior, torna-se, pela abdicação do poder, um corpo diferente (e nunca inferior); um corpo que permite uma transposição de fronteiras rígidas (ele é o chefe superior, o outros são os empregados inferiores) aos corpos que, utilizando-se do sentimento de vingança, pretendiam impor/revelar a masculinidade considerada autêntica por força do uso estratégico do objeto fálico já mencionado. Neste caso, se o objeto representa/evoca a força estratégica da cultura sobre o homem, o homem faz do seu corpo um objeto de uso tático²⁸ para subverter os discursos culturais estratégicos que pretendem moldar seu corpo à força da virilidade compulsória.

O corpo tático torna-se então o corpo *queer*, pois transgride as regras do que é culturalmente considerado masculino e faz pensar o corpo que, apoiado na cultura, considera-se naturalmente apto a um cem números de ações que o faz caminhar em oposição ao outro. O corpo *queer*, em contraposição a esta obsoleta repulsão, convida-o a, acima de tudo, *experimentar*. Isso me faz lembrar dos trabalhos de tantos pensadores acerca do encontro com o outro, mas especialmente de uma fala de Richard Miskolci em que o pesquisador nos diz que “quando você lida com o diferente, você também se transforma, se coloca em questão” (MISKOLCI, 2012, p. 15). É o que acontece na narrativa quando, após receber o convite para o “more interesting games”, um dos capangas olha para o outro como quem diz “O que acha? Vamos lá?”. E vão. E se

²⁷ Ler RATTS, Júnior. “Teatralizando o macho: Reflexões sobre a pornografia gay nacional” in *Audiovisualidades, desejo e sexualidades/ Pedro Nunes (organizador)*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

²⁸ Segundo De Certeau, *estratégia* está ligada a uma racionalização de ações, a um gesto cartesiano, a um gesto da modernidade científica, política e militar que visa uma vitória sobre o tempo, um domínio através do olhar e do saber e que busca “circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro” (DE CERTEAU, 1990, p. 99); já a *tática* se baseia no movimento dentro do campo de visão do inimigo. “A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (Idem, p. 100).

deixam levar pela sedução do cu apoderado pela penetração voluntária do taco de *baseball*. Sedução para a qual não há anatomia exata, em que “não há psicologia e todos os signos são reversíveis” (BAUDRILARD, 1992, p. 15). Assim, por meio da sedução desenvolvida pela elasticidade anal, os corpos perdem sua carga semântica tradicional e passam a gerar novos discursos a partir da criação de outros signos do masculino que se dão em conformidade com os interesses sexuais do momento. Morrem feminino(s) e masculino(s): a ameaça como representante do polo masculino e a vitimização como representação do polo feminino dão lugar a um espaço lúdico no qual apenas afetos e prazeres são vivenciados sem classificações, sem locações de corpos direcionadas por elementos anatômicos.

Coincidência ou não, as cenas que seguem à penetração pelo taco de *baseball* se desenvolvem sequencialmente da seguinte forma: Del Toro convida seu “algoz” para experimentar seu corpo a partir primeiramente do ver de sua própria experiência em penetrar-se com o bastão de *baseball* para, em seguida, penetrar o seu algoz e, por fim, voltar a ser penetrado por ele, enquanto este é penetrado pelo companheiro que junto com ele foi reclamar a dívida. Como se pode notar pelas imagens abaixo, há um processo de envolvimento dos corpos que se desencadeia a partir dessa ação inicial considerada culturalmente não masculina. Em suma, outras masculinidades se desenvolvem a partir de uma abertura do corpo a novas experiências distantes do peso da masculinidade.

FIGURA 3 – CENAS DO FILME SKIN DEEP





Fonte: <http://kristenbjorn.com/web/model/theater/permanentdownloads-id-86.html>
<http://kristenbjorn.com/web/model/store/detail.php?id=86&language=pt>

Saindo da ficção e partindo para o campo da vida prática, tomo a afirmação de Arnheim de que “vejo um objeto. Vejo o mundo ao meu redor” (2002, p. 35) para pensar que, ao ver o cu em sua situação de amplitude efetivada pelo taco de *baseball* (arma de sofrimento e dor), o sujeito (no caso o capanga) reveja o seu mundo (de onde veio o objeto) como um mundo de dor e sofrimento e daí decida por se entregar a formas menos rígidas de encontro com o outro e à descoberta de seu corpo como seu a partir do distanciamento do peso moral do taco de *baseball*. O objeto perde seu uso e o mundo que o forneceu também. Para deixar esse fenômeno ainda mais claro, recorro às palavras de Barthes sobre o uso dos objetos: “Se me acredito prestes a ser satisfeito, o objeto será favorável; se me vejo abandonado, ele será sinistro” (BARTHES, 2003, p. 266). Na história, o objeto, ao ter o seu uso primeiro posto de lado, torna-se favorável a uma prática antes considerada sinistra e o sujeito, por meio dessa subversão, encontra-se alojado em uma condição provisória, transitória, mas não sinistra. Objeto e homem transformam-se ao abandonar o peso da virilidade compulsiva.

Para além do mundo alterado pelo desuso do objeto fálico de repressão, domínio e ameaça, entendam que o mafioso não perde sua força por se deixar penetrar pelo taco e por se exhibir com o ânus dilatado por ele. Ao contrário, por realizar tal ato, Del Toro encontra-se ainda mais no centro da ação, visto que através do cu inverte o uso daquilo

que tradicionalmente é considerado como elemento representativo (signo) do poder do gênero masculino. Sendo assim, a auto-penetração investe-o de poder ao revelar publicamente/explicitamente aquilo que lhe é colocado como extremamente privado e isso o eleva (bem ao contrário do que sonha a cultura), ao se utilizar da própria cultura (do taco de *baseball*.), para mostrar o quanto seu corpo pode ser desconstruído e reconstruído a partir do seu desejo.

Temos então, a princípio, dentro do sonho da cultura, um polo feminino (o passivo, representado pelo mafioso que se penetra com o bastão) e um masculino (o ativo representado pelos homens que observam a auto-penetração enquanto se masturbam) que muito bem definidos no começo do filme, embaralham-se em sotaques e posições sexuais diversas durante a narrativa, o que acaba por tornar inconcebível quaisquer tipos de classificações dos corpos a partir de suas práticas sexuais. O Outro se transforma em *Si mesmo* e vice-versa. A sedução objetificada pelo cu desconstrói resistências morais e, com isso, recria uma nova moral: uma moral da diversidade, na qual os atores, em diversas posições, devoram-se. Tal é a proposta do filme que trabalha, sobretudo, com a versatilidade sexual dos corpos. Tanto que um dos internautas²⁹ faz a seguinte crítica ao desempenho “distante” do ator brasileiro: “Delícia de brasileiro, mas senti falta de interação nas cenas. Não beija, não come nem nada, até tentou fazer um cunete mal feito e mais nada. Parece que não curte um sexo entre caras, estando ali somente pela grana” (Muleke de Santos).

A distância do corpo incomoda e reduz seu interesse por parte do internauta. Dessa maneira, o corpo que se aproxima do outro corpo (no filme), via desejo, também se aproxima do corpo que o enxerga ao longe (o corpo do internauta). Em contrapartida, o corpo que não se permite desejar/entregar-se com a mesma intensidade que os outros (o ator brasileiro não penetra, nem é penetrado) repudia o interesse do telespectador e o faz duvidar da própria condição profissional do ator e conseqüentemente de sua própria capacidade sexual (não de sua preferência sexual). Assim, colocam-se de lado as questões que envolvem a sexualidade dos sujeitos e propõe-se pensar nas variantes envolvidas em sua condição de sujeito desejante, sexual e vivente.

²⁹ Para ver os comentários de outros internautas, acesse <http://www.soloboys.tv/solo/suruba-gostosa-com-machos-latinos/>

“Ser ator pornô trata-se de ser funcional”, diz um dos atores entrevistados no documentário estadunidense *Porno Valley*, seriado produzido pela HBO que mostra de perto a vida de atores e atrizes pornôs da região próxima à Hollywood na qual são produzidos e distribuídos cerca de 90% dos filmes pornôs realizados legalmente nos EUA. E essa função se cumpre no desejo que o corpo expressa de se revelar, de se aproximar e, por fim, de, na fusão com o Outro (permitida pelas várias formas de penetração), mostrar-se como um corpo responsável pelo “cimento social” de que fala Maffesoli, Isso nos permitirá, aos nos projetarmos nesse corpo socialmente cimentando a outros corpos, rever nossos próprios conceitos de corporalidades e, com isso, tentar nos reposicionar cultural, social e subjetivamente. Ou seja, da tela do computador (é lá onde vemos a maioria dos filmes pornôs) para a realidade tangível, o sujeito pode, a partir das experiências sexuais imagéticas do outro, reconstruir-se e reconstruir o mundo. Mesmo porque, conforme a tese de Le Breton, o internauta “privado de rosto, não tem mais de temer não conseguir olhar para si mesmo” (2008, p. 145). Livra-se então do medo de olhar para dentro de si e, com isso, desperta para os desejos que lhe estão dentro do corpo. Manifesta-o por meio do outro (das imagens sexuais do outro) e, por vezes, concretiza essa projeção em uma afirmação pública. É o que demonstra a crítica à performance de Alex Ribeiro feita pelo internauta Muleke de Santos. Ao depoimento do internauta, acrescentei a resposta do gerenciador do *site Soloboyz.tv*, Marlon Malone, e as de alguns de meus amigos aos quais apresentei o filme e perguntei se acreditavam que, de alguma forma, a prática do chefão desestabiliza a conduta tradicionalmente viril dos demais participantes da cena. Por meio do *Facebook* e através de e-mail, eles me responderam:

Acho que o desempenho dele é ótimo - enfiar um taco de baseball no ânus não é nada fácil!! Mas, na minha opinião [...] ele é a mulher no contexto, mas a mulher dominatrix, a mulher que está no poder. Ela(e) tem o controle do seu corpo, e isso a faz superior aos demais. Sua autoconfiança é o que a(o) faz mandar. *inveja boa dela(e).(J.G.H.)

Outro entrevistado apresentou uma opinião parecida, mas já menos influenciada por uma visão heteronormativa:

No momento em que o chefão toma essa atitude, imagino que se abre um leque de opções, logicamente, fazendo com que os outros se permitam a partir da iniciativa de um. Sobre o desempenho do chefão: Achei excitante. Essa conduta de se permitir, essa maneira de liberar-se nas preliminares ou, até mesmo, no momento do gozo, é extremamente estimulante. (F.S.)

E, por fim, um terceiro participante da pesquisa simplesmente se refere à ação sexual sem se utilizar de denominações ou qualquer tipo de avaliação mais contundente que envolva qualquer tipo de classificação. A ação sexual é vista finalmente como apenas uma performance sexual:

Amigo, achei o desempenho do chefão admirável. Refiro-me à elasticidade anal que ele prova ter. Sobre fazer o quisesse com os caras e com o próprio corpo, acho que o taco de beisebol não teve nenhuma relação. O desenrolar dos acontecimentos já estava claro para todos ao entrar no local onde tudo se processa. Aquele "jogo de sedução" que se passa antes de se fecharem as portas foi suficiente para que os caras entrassem no clima e aceitassem participar de uma situação de sexo entre eles. (H.T)

Nas declarações do primeiro entrevistado, pode-se perceber como as formas de denominar os sujeitos e de locá-los em seus lugares a partir da fala ainda são confusas quando levada em consideração suas práticas sexuais. Contudo é possível perceber o desejo por estar no lugar desse sujeito, ainda que este lugar seja considerado paradoxalmente subalterno e glorioso (“[...] ele é a mulher no contexto, mas a mulher dominatrix”). Já o segundo entrevistado exalta a atitude de Del Toro em todos os seus pormenores, sem destacar papéis e práticas sexuais e de gêneros, mas apenas alavancando o desempenho performativo do sujeito em questão. De forma semelhante, o terceiro entrevistado também enaltece a conduta de Del Toro, considerando-a admirável sob o ponto de vista da elasticidade anal e do poder de sedução desempenhados pelo ator. O que é ratificado pela avaliação de Marlon Malone:

Ao meu ver a brincadeira com o taco veio da rápida resolução do conflito, sem violência. Acho que ele conseguiu fazer o que quis porque conseguiu contornar a situação. Os capangas chegaram pra resolver o problema do pagamento na porrada, mas não contavam com o segurança brasileiro grandão, muito menos com a saída erótica do chefe de "pagar com sexo". Com total controle, ele mostrou que o taco, que seria utilizado com violência, poderia ser usado para o prazer dele mesmo e dos outros.

De uma maneira ou de outra, constata-se, por meio de uma análise das declarações, uma abertura à aceitação do sexo anal como mais uma prática sexual que perpassa as possibilidades performativas do corpo masculino em seu desempenho afetivo-sexual com o outro. Quer dizer, o discurso revela uma possibilidade do sexo anal não ser mais utilizado socialmente como dispositivo de construção de discursos críticos e/ou de organização dos papéis sócio-sexuais dos indivíduos envolvidos em uma trama erótica, seja na ficção ou na vida cotidiana.

Exposição 5: Do cu podem aflorar poesias corporais

Seria, pois, o caso de pensar que, para além de uma satisfação sexual, as imagens do pornô cumprem de fato um papel político de alocar os corpos em seus lugares de direito (um direito que vai além das normas institucionais que regem os cidadãos de um país)? Seria possível pensar que as imagens do pornô funcionam para os diversos telespectadores como ferramentas de uma conquista do eu, ainda que no campo da fantasia?³⁰ Um reconhecimento e construção silenciosos (ou não tanto) do *self* diante de imagens que dizem e mostram aquilo que desejamos ser, fazer e dizer?³¹ Em entrevista à série de documentário *Porno Valey*, a professora estadunidense de Estudos da Mídia e Cinema Constance Penley afirma que “assistimos pornôs não para vermos nossas fantasias, mas para ver quais são nossas fantasias”. Em outras palavras, assistimos pornôs para nos descobrirmos, para sabermos a medida de quem somos a partir da medida da nossa necessidade por gozar de um jeito y, x ou z.

Caso essas minhas hipóteses tenham fundamentos, podemos, ao pensar nos lugares construídos pelo pornô para além do pornô (estúdio, ensaios, filmagens), como lugares menos espaciais e mais ligados a uma autonomia da subjetividade; menos geograficamente estruturados e mais subjetivamente construídos, apesar de em constante deslocamento. Espaços deslocados enfim para finalmente localizar o(s) sujeito(s) em um espaço de transformação do seu corpo não mais em um objeto mecânico de uma sociedade mecanicista, mas em um produto de si mesmo que conquista sua (auto) identidade por meio de um desejo mecanicista e de um sexo (em parte) ensaiado. E aqui apresento um primeiro paradoxo dos muitos paradoxos que fazem parte das tramas do pornô: a liberdade corporal que (teoricamente) renega às práticas mecanicistas e normatizadoras do sexo se dá a partir da apresentação de um desejo que é trabalhado de forma mecânica e, por vezes, normatizadora. Mecânica e normatizadora, pois os atores do pornô são atores e a sua atuação sexual é uma atuação que se dá dentro de um conjunto muito claro de regras/normas a serem cumpridas a fim

³⁰ É o que revela um dos 7.239 entrevistados na pesquisa sobre sexualidade masculina, desenvolvida por Shere Hite: “Sinto-me feliz por ter havido pornografia para mim. Os filmes, especialmente, mostraram-me que o sexo era mais do que eu havia aprendido e, apesar de ainda ter de lutar com várias inibições, muitas outras foram superadas em minha mente com a ajuda da pornografia” (HITE, 1986, p. 922).

³¹ “O homem é espelho para o homem”, diz Merleau-Ponty (2002, p. 31) e, de acordo com Machado, “habitar o ‘texto’ filmico como um ‘leitor’ é se dividir para ocupar muitos lugares ao mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadia” (MACHADO, 2007, p. 99, grifo meu).

de obedecer à produção seriada de imagens condizente a um regime escópico próprio da indústria audiovisual pornográfica. Pode parecer que estou a construir uma afirmação simples e redundante, mas, se pararmos e pensarmos com afinco, poucos de nós pensam no filme pornô como um filme, nos seus atores como atores e na atuação de seus atores como uma atuação.

O filme pornô, acreditem, é um filme com uma narrativa cujos elementos empregados em sua construção desempenham funções semióticas enraizadas na cultura na qual este filme é produzido, assim como qualquer outra produção cultural. Sendo assim, em sua condição de produto cultural, o filme pornô é pedagógico e transpedagógico, pois reproduz práticas normativas, mas também abre espaço para reinsiná-las e para desmarginalizar práticas consideradas antinaturais. O sexo anal, por exemplo, ganha destaque não somente pelo seu ar de proibição, mas por sua naturalização, por sua revelação como espaço natural de descoberta e manutenção do prazer. Sem inferiorizar outras tantas partes do corpo renegadas pela cultura, o sexo anal chama a atenção para as diversas funções que um mesmo órgão pode possuir – excreção e prazer – e, com isso, revela que, da mesma forma que nossos corpos (porque somos nossos corpos), nossa identidade possui diferentes facetas, as quais podem ser usadas e reutilizadas de acordo com a situação na qual estamos enquadrados.

O empoderamento do cu, por tudo que foi explanado, não inferioriza ou valoriza as potencialidades do pau. Ao contrário, convida-o para brincar; para, sem perder suas potencialidades, potencializar o corpo como um todo a fim de encontrar seu lugar de direito em meio à brincadeira. Brincadeira que, ao superar o campo enquadrado da tela, faz pensar qual o lugar de fato de cada um dos corpos que assistem a narrativa. O direito de posse de si na imagem termina por se constituir como ferramenta propícia à construção de si na vida prática como um direito. Voltando ao filme, o que se pode constatar por fim é o fim de uma guerra de órgãos que atravessa/gera/reproduz discursos políticos: na narrativa, finalmente cu e pau podem estar unidos para desvendar e fazer explodir as transcorporalidades³² dos vários corpos que constituem a cena erótico-

³² O conceito de *transcorporalidades* se destaca como “categoria crítica capaz de agregar diferentes possibilidades para pensarmos as manifestações do corpo contemporâneo. Seja na publicidade, na mídia, na arte ou no cotidiano, essas *transcorporalidades* surgem como estados de performance, em que o corpo ressalta suas nuances poéticas, plásticas, que evidenciam a discursividade visual estratégica. Nesse sentido, o corpo emerge sempre em trânsito – deslocamento constante e que aponta o movimento estratégico corporal.” (GARCIA, 2005, p.13).

sexual, o que gera um espaço de subversão útil ao estranhamento do corpo e ao consequente repensar de suas potencialidades.

Bibliografia

ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, Mercado de Letras, 1996;

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BERGER, Peter L. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem moderno*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papyrus, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

DE CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Retratos de uma orgia: a efervescência do sexo no pornô. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FLÜGEL, J.C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.

GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representações: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.

GMÜNDER, Bruno. *Beautiful Vision*. Berlim: Bruno Gmünder Verlag GmbH, 2009.

HITE, Shere. *O relatório Hite sobre a sexualidade masculina*. São Paulo: Ed. Difusão Européia do Livro, 1986.

HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homossexual*. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A., 1980.

JACQUES, Derrida. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2ª Ed., 2007.

LEITE, Jorge Jr. A pornografia “bizarra” em três variações: a escatologia, o sexo com cigarros e o “abuso facial”. In: DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira & FÍGARI, Carlos Eduardo (Org.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e magistério: identidade, história, representação. In: CATANI, Denice Barbara (Org.) *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 1997.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação)*. Famecos: Porto Alegre, nº 20, abril 2003.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2002.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade de Ouro Preto, 2012.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, Brasília, DF, UNESCO, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RATTS, Júnior. Os desprezados: a agressão masculina nos vídeos pornô e os processos de identificação e diferenciação na Contemporaneidade. In: *Revista (in) visível*. Lisboa: Ciência Gráfica – Artes Gráficas, Ltda, 2011.

RATTS, Júnior. Teatralizando o macho: Reflexões sobre a pornografia gay nacional. In: NUNES, Pedro (org.) *Audiovisualidades, desejo e sexualidades*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

RATTS, Júnior. *O corpo devorador de câmeras: reflexões sobre a importância dos vídeos pornô caseiros para a cultura da individualidade*. In: *Sociologias plurais – Revista Discente do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPR*. Campus Reitoria, Curitiba, v. 1, n. 1, fev. 2013 (<http://www.sociologiasplurais.ufpr.br/>).

SAEZ, Javier. *El macho vulnerable: pornografia y sadomasoquismo*. 2003. Disponível em: <<http://www.hartza.com/fist.htm>>. Acesso em: 6 out. 2011.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Bauru: EDUSC, 1999.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.